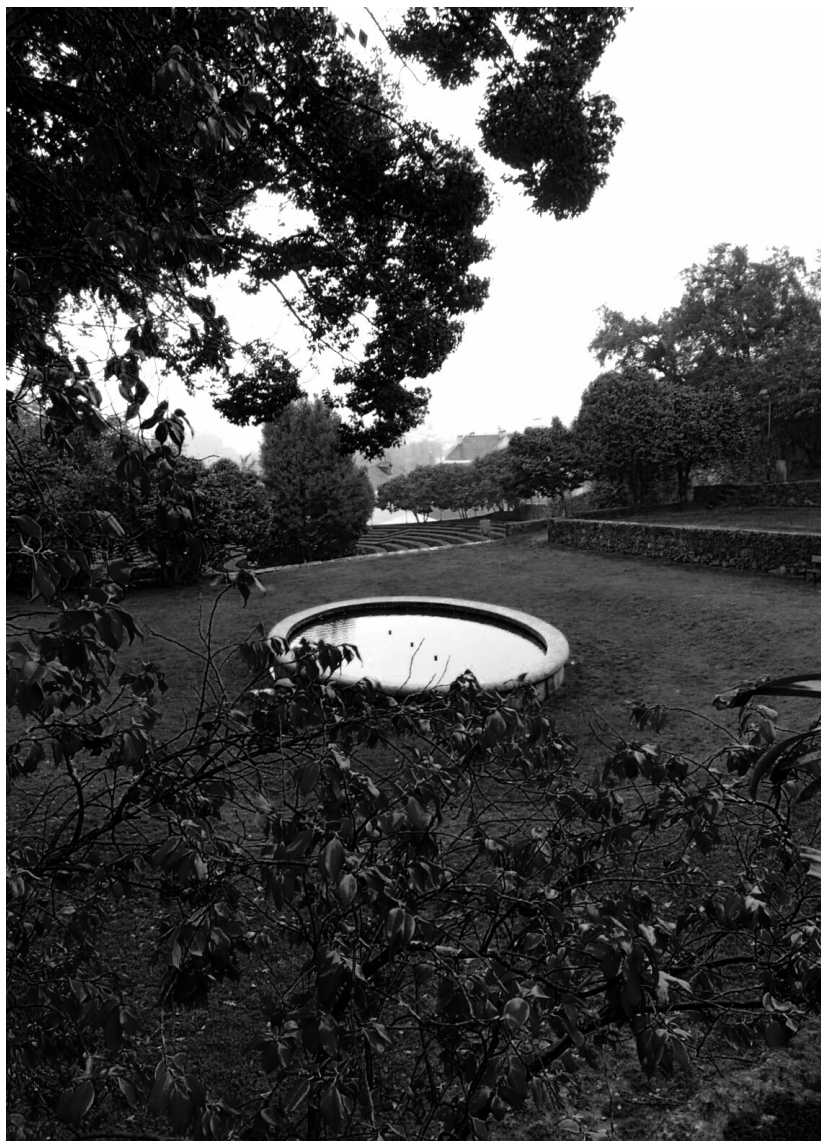


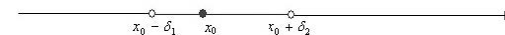
Intorno

Serena Barbieri



Intorno

Em análise matemática e em topologia um conjunto é dito *intorno* (I) de um ponto se contiver um conjunto aberto contendo esse ponto. Trata-se de um conceito fundamental que está na base das noções de função matemática e limite. O *intorno* de um ponto x_0 , ou seja $I(x_0)$, é intuitivamente um conjunto de pontos próximos ao ponto x_0 .



$$I(x_0) = \{x \in \mathbb{R} \mid x_0 - \delta_1 < x < x_0 + \delta_2 \wedge \delta_1, \delta_2 > 0\}$$

O meu *intorno* consiste daquele intervalo aberto, do lado direito e do lado esquerdo, no centro do qual existe o ponto x_0 , ou seja, onde existo eu. A particularidade é que não quero e não estou interessada na definição dos extremos deste intervalo, nem nunca o faria pois odeio as gaiolas. Na verdade, tendo em consideração uma predileção pela forma da esfera, interessa-me antes de tudo o raio de ação que se abre a partir desse ponto.

Intorno

Estive a pesquisar sobre a tradução para português da palavra *intorno*, em termos matemáticos e topográficos, mas também nos seus aspectos sensíveis e humanos. A palavra que encontrei e que melhor se identifica com o conceito do meu *intorno* é *vizinhança*.

Intorno e *vizinhança* falam acerca da mesma esfera, ainda que

a partir de olhares e percepções subtilmente diferentes, os quais se irão integrar totalmente uns com os outros, tornando-os assim fundamentais através da sua existência recíproca; ou seja, o meu conceito de *intorno* não pode existir sem o conceito de *vizinhança*.

Em italiano, o *intorno* alude às dimensões espacial e temporal, existindo o eixo do espaço e o eixo do tempo e a esfera no centro na qual eu me coloco é uma nuvem que contém os pontos da minha vida, eventos e manifestações que aconteceram um dia, que acontecem agora e que estão ainda por acontecer.

Não é minha intenção limitar o meu olhar aos dados adquiridos e tratar dos resultados, criando uma espécie de feedback, como se o agora fosse estático, porque o agora é dinâmico, e tudo o que pode acontecer (ainda desconhecido) tem um valor e um peso equivalentes ao que já aconteceu. Nós somos levados a olhar e pensar mais na parte conhecida, que coincide com o nosso passado ou com aquela sensação de que conhecemos bem o que está a acontecer à nossa volta e nas nossas vidas, exatamente como somos levados a olhar mais para a vida do que para a morte ou a escolher o lado da medalha que mais nos agrada, deixando o outro lado desfocado ou escondido. A verdade é que as coisas existem e podem influenciar-nos mesmo se não as vemos, se ainda não se manifestaram ou se ainda não as conhecemos.

No meu intorno assumo a totalidade e a coexistência dos tempos e dos espaços, porque eu vivo deles e eles vivem em mim. A única ação a que me permito é aquela de restringir o campo de pesquisa, limitando a discussão aos pontos de reflexão que caracterizaram o meu trabalho artístico dos últimos tempos. As portas são abertas - ou melhor dizendo, não existem portas.

A vizinhança conduz ao conceito de proximidade, o sentido e o imaginário levam a um universo sensível. Há pessoas, há lugares,



Intorno2

há histórias e sonhos. A dimensão é mais emocional e tem a ver com aquele sentimento de pertença do eu em relação ao seu intorno. Um universo, um pseudo sistema solar onde os pontos tratados dão voltas como se fossem satélites livres.

Mas neste caso os satélites não são corpos definidos, posso dizer que têm mais o aspeto de nebulosas, estruturas porosas que se mexem no meu intorno, cruzando-se, afastando-se, aproximando-se, fundindo-se ou voltando a separar-se. A troca é contínua, existe mas não é definível no absoluto.

Nestes textos que se sequeem encontram-se reflexões que orientaram o meu processo de criação artística dos últimos tempos. São reflexões que existem no âmbito do arquivo-rizoma, do mapa ou do meu intorno. Gilles Deleuze e Feliz Guattari no texto *Introdução: Rizoma*¹ escrevem

Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebe-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo.

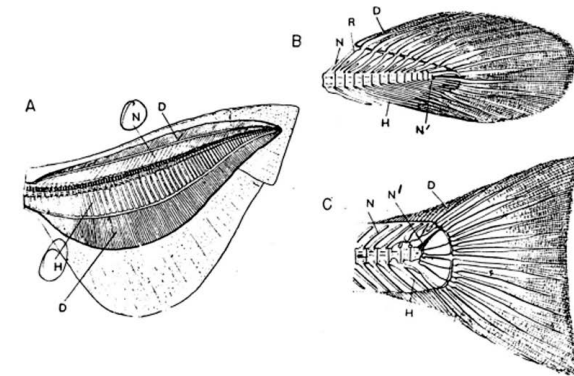
Fala-se de conexões, heterogeneidade, multiplicidade, territorialidade sem ruturas, mapas, árvores.. Palavras chaves das minhas reflexões e do meu intorno. A minha pratica artística, como meio de expressão do ser, as peças que produzi, as quais viram a luz nos últimos anos, os pontos de reflexão e as questões que levantei no passado e que

ainda estou a investigar são partes integrantes e integradas em mim. A dimensão do meu eu no meu agora é a continua manifestação das conexões que compõem o meu intorno. O intorno tem aparência heterogénea mas orgânica.

Nestes textos os eventos acontecem em vários sítios ao mesmo tempo: no jardim do Museu La Specola em Florencia, na Casa da Imagem em Gaia, e também no Parque de São Roque no Porto ou num qualquer outro lugar que existe no intorno, um não exclui o outro. Os tempos são contínuos sem ruturas, permanecem e coexistem.

A liberdade depende da capacidade de alusão e alusão é feita de linhas e conexões. O meu pensamento desliza nestas linhas com a certeza que pode flutuar na totalidade deste universo.

Estrutura



Peguei no livro de Milan Kundera, *A Piada*, para levantar o meu velho computador da superfície da mesa. Eu sabia que o contacto direto entre a base do computador e a superfície da mesa iria tapar os furos que permitem a saída do ar, movido pela ventoinha cansada e barulhenta, causando irremediavelmente o sobreaquecimento do sistema e o consequente desligar automático do computador.

Agora estes quatro centímetros de ar entre o computador e a mesa de trabalho permitem-me escrever, mas ao mesmo tempo são talvez demasiado. O computador fica muito alto e escrever revela-se incomodo, assim como é inconveniente o livro *A Piada* de Milan Kundera.

A verdade é que eu escolhi *A Piada* de Milan Kundera por duas razões: em primeiro lugar, a edição que tenho aqui comigo tem aqueles quatro centímetros de espessura que pensei que pudessem funcionar bem como suporte para o meu computador; em segundo, não gosto deste livro e por isso decidi puni-lo.

Apenas cheguei a meio do livro, não o tendo terminei - eu que sempre terminei todos os livros que comecei, seja por força de vontade como pelo prazer que a leitura me está a proporcionar. Este derrotou-me. É por isso que não gostei e não gosto dele.

Comecei a ler Milan Kundera por acaso, alguém me aconselhou o aclamado *A insustentável leveza do ser*; tinha eu dezoito anos, uma cabeça cheia de sonhos e ainda lia romances e clássicos. Lembro-me de achar o livro sujo, cruel, realista e real. Deu-me como um golpe na cabeça, o primeiro de uma longa série.

**Estruturas
das três
tipologias
das caudas
dos peixes**

Tal como acontece com tudo o que chateia, perturba e nos leva a criar questões, continuei a ler outros livros do mesmo autor, flutuando no limbo de amor e de ódio pelos eventos que aí eram descritos, o real, a amargura crua e natural da vida e as relações entre as pessoas. Foi nessa altura que parei de ler romances clássicos e românticos e comecei a ler outras coisas.

- Enquanto isso, decidi remover o suporte-livro e o meu computador está agora pousado diretamente sobre a mesa. -

Agora que acabei de escrever este breve texto, abriram-se muitas portas mas também muitas outras se fecharam.

O conteúdo deste texto vem do processo de codificação e verbalização de algumas simples reflexões que estavam a ocorrer.

O que foi escrito não corresponde totalmente ao que foi criado no meu pensamento, mas, no entanto, é suficientemente fiel, uma vez que é o processo de verbalização que tem sido favorecido durante a nossa evolução ontogenética e filogenética para realizar esta passagem da ideia às palavras e tudo o que depois se passa com elas.

O que aconteceu: os pensamentos foram verbalizados e tornaram-se linguagem. A linguagem foi escrita numa folha virtual (já não é falado e já não é realmente “escrito”, mas digitado ou “datilografado”). A linguagem é diferente da língua.

Neste breve texto, digitei caracteres que formaram palavras. As palavras são organizadas em frases por meio da pontuação e dos espaços. As frases são organizadas em parágrafos e os parágrafos compõem o texto. Este texto será parte da minha tese de Mestrado, em seguida, a minha tese de Mestrado será parte da categoria “teses de mestrado 2016/2017” nas prateleiras da biblioteca da faculdade e/ou será parte da pasta “várias teses escritas” na minha área de trabalho do computador e/ou da categoria “papel impresso desnecessariamente”.

Assumindo que a interação com o texto é feita por intermédio do processo de leitura; através da descrição mais ou menos detalhada que dei das situações, das opiniões e dos factos, consegui em parte transmitir ao leitor o meu ponto de vista e partilhar algo que eu estava a pensar ou pelo menos estimular uma pequena elaboração pessoal afetando em pequena medida o ambiente das ideias do leitor. Tendo

²No campo da química analítica e física, de acordo com a teoria de medida com base no erro, o verdadeiro valor de uma grandeza é considerado único e não cognoscível. Pelo contrário, devido à incompletude dos detalhes na definição de qualquer grandeza, no caso de incerteza (que tem a forma de um intervalo) não existe um único valor verdadeiro, mas um conjunto coerente de valores verdadeiros, embora também não sejam cognoscíveis.

sempre em consideração uma margem de incerteza², o leitor encontrar-se-á a imaginar as minhas ideias. Neste texto estão também implicados outros conceitos.

I. “Peguei no livro de Milan Kundera A Piada para levantar o meu velho computador da superfície da mesa. Eu sabia que o contacto direto entre a base do computador e a superfície da mesa iria tapar os furos que permitem a saída do ar, movido pela ventoinha cansada e barulhenta, causando irremediavelmente o sobreaquecimento do sistema e o consequente desligar automático do computador”

Neste primeiro parágrafo fala-se do que está a acontecer, um dado de facto do agora, e mais, há uma referência a um conhecimento pré-adquirido, que deriva de uma experiência feita no passado e que é procurado e encontrado para resolver uma situação. Trata-se de uma espécie de consciência histórica que vamos recuperando através de uma projeção no passado. Já podemos falar de memória. Depois projetamo-nos no futuro, tentando fazer uma previsão a partir dos dados que conhecemos agora e que dos que tínhamos conhecido antes. O futuro tem sido puxado para dentro do jogo.

II. “Agora estes quatro centímetros de ar entre o computador e a mesa de trabalho permitem-me escrever, mas ao mesmo tempo são talvez demasiado. O computador fica muito alto e escrever revela-se incomodo, assim como é inconveniente o livro “A Piada” de Milan Kundera”

III. “A verdade é que eu escolhi “A Piada” de Milan Kundera por duas razões: em primeiro lugar, a edição que tenho aqui comigo tem aqueles quatro centímetros de espessura que pensei pudessem funcionar bem de suporte para o meu computador; em segundo, não gosto deste livro e por isso decidi puni-lo”

No segundo parágrafo estamos, de facto, no presente, as coisas estão a acontecer. Neste caso é desenvolvido um julgamento subjetivo do conteúdo, uma projeção do íntimo sobre o objeto. No terceiro estamos no presente com considerações subjetivas e objetivas, mas outra coisa acontece, o objeto “livro de Milan Kundera” não é mais apenas um objeto, mas é coberto com um significado adicional e vai mudando a sua identidade; o que era apenas um objeto estéril vem à vida.

Em seguida, o texto continua com outras projeções, objetivas e subjetivas, no passado e no presente, bem como algumas considerações que vão olhando também um pouco para o futuro. Este texto, mesmo por ser um “texto”, é regido por uma ordem, uma espécie de hierarquia da forma da qual não nos conseguimos

libertar. Para desempenhar a sua tarefa de meio de comunicação a linguagem em que está escrita deve tomar forma de acordo com as regras fixas reconhecidas no seu contexto de referência. Devemos falar sobre o contexto de referência porque existem infinitos contextos diferentes e neste caso podemos referir-nos, por exemplo, ao contexto da língua ocidental. Nada é universal. Isso leva-me a pensar no campo de existência (ou domínio) das funções matemáticas, pelas quais é sempre necessário definir um campo de existência onde para além das suas fronteiras o sistema deixa de ser válido, por exemplo, através da impossibilidade de encontrar o resultado.

A linguagem e o discurso impõem-nos uma ordem hierárquica das palavras, uma vem antes da outra que a segue, portanto acontece que as ideias quando vem verbalizadas são colocadas em ordem. O que é importante para mim sublinhar é que, originalmente, as ideias não são organizadas segundo uma hierarquia nítida mas coexistem e estão sempre presentes, em contínuo. Refiro-me ao sistema-mapa onde há espaço, tempo e pontos que vão acontecendo simultaneamente uns aos outros e onde é possível uma qualquer criação ou morte ou transformação das relações entre os pontos que o compõem, em oposição ao sistema-livro.

Foucault especifica que a pesquisa não deve querer encontrar o que torna uma afirmação legítima, mas destacar as condições que permitem o nascimentos dos enunciados, a especificidade das existências deles, as leis de coexistência com outros enunciados e os princípios das transformações.

Não há mais pensamentos constituídos que se traduzem em palavras, mas há, nas práticas discursivas, alguns sistemas que tornam os enunciados em eventos.

Um evento não é, como pensou Aristotele, uma sequência narrativa de palavras e ações que ocorrem dentro de um cenário e organizadas por uma trama. É antes um momento de erosão, colapso, questionamento ou problematização dos próprios pressupostos da configuração dentro dos quais um drama pode ocorrer, causando a hipótese ou a possibilidade de uma configuração diferente.³

Foucault nomeia estes sistemas de enunciados através da palavra *arquivo*.

³ Rajchman, 1991, p.viii

⁴ Foucault, 1969, p.147

⁵ Foucault, 1969, p.154

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.⁴

O arquivo é o que define a forma da existência atual do enunciado, tornando-se sistema de funcionamento. Ele distingue-se da língua: se por um lado esta estabelece o sistema de construção das frases possíveis, o arquivo define o campo de uma prática que faz surgir determinados enunciados, constituindo portanto o sistema que possibilita a enunciação do enunciado-evento. Não é possível descrever o arquivo na sua totalidade enquanto nós próprios estivermos a falar a partir do seu interior. Aí estamos ainda dentro das suas regras e das suas possibilidades. Ele oferece-se por fragmentos e regiões. Neste sentido é possível afirmar que ele nos delimita, estabelecendo alguns limiares de existência que vão mudando, aparecendo e desaparecendo.

A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo.⁵

Esta pesquisa leva o nome de *arqueologia*, não como a descoberta de uma origem distante, mas como uma descrição do “já dito” ao nível das formas da sua existência, como uma descrição dos discursos enquanto práticas específicas que pertencem ao arquivo.

Dentro das nossas mentes há uma arqueologia, um arquivo que é a nossa herança. Nós somos a nossa arqueologia. O arquivo é para Foucault o que cria as nossas bases. Dentro do subconsciente é conservada toda a nossa história. Não se trata de uma lista mas de uma base formativa que permite um discurso sobre nós próprios.





Botânica

Peço perdão pela botânica.

A botânica é um ramo das ciências naturais que estuda a morfologia, fisiologia e sistemática dos organismos vegetais.

A botânica é aqui definida como um ramo e o ramo é uma parte da estrutura da árvore.

A árvore é definida como uma planta perene lenhosa que cresce em altura graças a um caule lenhoso que normalmente começa a ramificar a alguns metros de altura.

Uma planta, lenhosa perene que ramifica, o que significa que forma os ramos.

A botânica é conceitualmente definida através da palavra ramo, que define a ideia de um objeto que pertence ao subconjunto do conjunto "botânica", porque a botânica estuda a morfologia, ou seja a forma e a estrutura (dos organismos vegetais). O que acontece é a anulação da hierarquia conjunto/botânica - subconjunto/ramo porque os dois ficam no mesmo plano no contexto da frase que define a botânica.

Botânica e ramos coexistem e são contínuos.

Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística.⁶

⁶Deleuze e Guattari, 1995, p.10

Morfologia, fisiologia e sistemática dos organismos vegetais levam-me de volta no tempo.

Da minha posição, hoje, sinto uma espécie de nostalgia pelos anos em que o estudo da ciência estava aos primórdios dos tempos. Nesse tempo em que se sabia pouco, era costume estudar e aprofundar aquele pouco à procura do mais.

A pesquisa era dirigida à investigação de um assunto específico, mas ao mesmo tempo permaneceram vivas as tentativas de reunir todo o conhecimento, por exemplo, num sistema enciclopédico.

Na rubrica *Enciclopédia*, no quinto volume, Diderot escreve

ENCICLOPEDIA, s. f. (Philosoph.) Esta palavra significa “cadeia de conhecimento”; é composto do ἐν preposição grega e os substantivos κύκλος, círculo, e παιδεία, conhecimento.

De facto, o objetivo da enciclopédia é aquele de recolher os conhecimentos espalhados sobre a superfície da terra, expor o sistema geral deles aos homens com os quais vivemos, e transmiti-los aos homens que irão viver depois de nós; de modo que o trabalho dos séculos passados não tenha sido trabalho inútil para os séculos a frente; que os nossos sobrinhos irão tornar-se educados e ao mesmo tempo virtuosos e felizes, e que não vamos morrer sem ter merecido de ser parte da humanidade. Teria sido difícil pensar num objeto mais amplo daquele que pode lidar com tudo e que se relaciona com a curiosidade humana, o dever, as necessidades e os prazeres dos homens.⁷

A cena que acabo de descrever representa bem o meu ponto de vista e a posição em que eu me coloco durante meu processo de criação artística.

O conceito de intorno através destas palavras vai entrando pela porta principal: a coexistência contínua dos elementos, as relações que são criadas e que eu mesma crio entre eles nos meus trabalhos cumprem o meu desejo de escapar às regras e aos esquemas que foram criados anteriormente por outros, e com os quais eu não me identifico. O Intorno é o meu intervalo pessoal indefinível nos eixos do espaço e do tempo.

A peça *As pedras aludem a outras pedras* consiste em uma mesa de madeira sobre a qual estão dispostas uma série de objetos naturais e artificiais.

Existe aquele lado que mantém a aparência típica da coleção, que relembra os Cabinets of Curiosities, as Wunderkammer e os museus de história natural.

Fotografia
tirada no
Jardim
Botânico
do Porto



Para além de ser artista, como bióloga gosto de me referir aos museus de história natural nos quais as representações dos seres vivos estão dispostas e são classificadas em categorias taxonómicas, em primeiro lugar na tentativa de conter a totalidade universal dos seres vivos e de os reconhecer, e em segundo lugar tentando de criar um sistema para controlar o caos. Na ciência o arquivo é um meio para catalogar e criar ordem.



Jacques Derrida durante a conferência *Mal de arquivo - Uma impressão freudiana* em 1994, trata da tendência, impossível de remover, de criar algo que já não é real mas que fica próximo à ideia da simulação da verdade a partir da realidade. Derrida desconstrói a ideia de arquivo, ao propor que não é o conteúdo do arquivo o que vai ser o determinante no processo de arquivamento, mas sim que é a técnica de arquivamento que vai decidir o que pode ou deve ser arquivado.

No meu trabalho aproveito-me do display e do efeito visual do suporte científico, não para assumir o método ou conceito científico, mas para obter o que eu considero a maneira de exibir mais clara.

A disposição dos objetos é puramente intuitiva. A coleção e os gestos de recolha vão perdendo o significado original no momento em que se perde o seu autor. Coleccionar é uma forma de memória prática e também a aproximação ou remoção de alguns elementos, criação ou omissão das relações; são as manifestações da vontade

Espaço #2

pessoal do criador do arquivo.

O meu interesse centra-se na narrativa que é o resultado da disposição intuitiva, e com isso quero dizer que o que é importante são as relações entre os elementos, mas também a ambiguidade e precariedade do sistema do arquivo.

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada em ramificada. O que se chama equivocadamente de "dendrites" não assegura uma conexão dos neurónios num tecido contínuo.

A descontinuidade das células, o papel dos axónios, o funcionamento das sinapses, a existência de micro-fendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou na sua articulação, banha todo um sistema, probabilístico incerto, un certain nervous system.⁸

A árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não para de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, do centro ou do segmento.⁹

É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia.. O ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento.¹⁰

O conceito de Intorno, a enciclopédia e os meus arquivos têm em comum a capacidade de oferecer um olhar de 360° sobre os assuntos das minhas especulações. Os assuntos estão presentes simultaneamente, eles oferecem-se todos ao mesmo tempo, mantêm-se todos disponíveis. Ficam muito longe dos meus desejos e interesses a necessidade e a vontade de controlo. Não me interessa controlar nada. O que me interessa é ter a liberdade de escolher ou não entre os vários elementos, ser capaz de escolher sem sacrificar definitivamente o que não foi escolhido. Estou interessada na liberdade de ir e vir em todas as direções entre os pontos do mapa, para continuar o meu processo de aprendizagem do saber.

De um lado tenho uma paixão pela interação com a natureza, as

⁸Deleuze e Guattari, 1995, p.10

⁹idem p.11

¹⁰idem p.12

suas formas de representação, e, portanto, o museu de história natural e os sistemas de recolha. Do outro lado estou vivendo a vida de uma artista quase completamente desinteressada em prosseguir a metodologia da crítica institucional. Eu acho que é um ponto de força aquele nível de convicção que vem de uma área que não é artística e que ao mesmo tempo não pode ser ensinado através de procedimentos académicos.

Há outras razões mais importantes pelas quais a relação de um artista com a leitura de uma teoria é diferente daquela de um académico. Os artistas não estão interessados em ilustrar as teorias tanto quanto possam estar no testá-las. É por isso que os artistas podem optar por ignorar as contradições em um texto, ou podem optar por explodir essas contradições. A peça artística pode ser como uma experiência de laboratório que tenta, de igual medida, tanto refutar como remarcar determinado ponto. O artista pode não estar muito interessado no objeto de um experimento, mas apenas em aprender o método. Para os artistas ler a filosofia é como adquirir novas ferramentas e melhoram as aplicações deles.¹¹

¹¹Dion, M. Entrevista: *Critical strategies of fictional address: field work and the natural history museum*, p.39, em Coles, A. in *The optic of Walter Benjamin* (Vol. 3). Edited by Coles, A. Black Dog Publishing Limited

As pedras aludem a outras pedras

As pedras aludem a outras pedras é um discurso circular e é um discurso cíclico.

No sótão do meu atelier na Rua da Boa Hora encontrei, na poeira e na escuridão, uma escama de peixe de ardósia.

Tem aproximadamente 40 x 15 cm e 1,5 cm de espessura, com uma base retangular e arredondada no topo que se desenvolve na vertical.

Não é um arco redondo mas ogival.

É uma escama de peixe de ardósia, mas também é a lápide de um túmulo.

É uma pedra tumular, colocada num enterro, uma forma gótica, uma forma que alude ao corredor central de uma catedral gótica no momento em que um anémico raio de sol entra através das grandes janelas ogivais, com os motivos florais petrificados e imóveis. Tudo parece imóvel e tudo é testemunha.

Uma pedra que olha para o altar, cujo alter-ego sustém as colunas e os capitéis em mármore cinzento.

Uma placa ao pé de um altar frio, uma placa que pertence ao mausoléu ou à tumba de uma família nobre qualquer.

Uma pedra que tem observado coisas, testemunha silenciosa de muitos eventos, muita chuva e muito frio. A mesma chuva que já a consumiu, gota a gota, com aquele poder ácido da molécula da água, que se escreve H₂O.

A ardósia é uma rocha metamórfica sílico-argilosa formada pela transformação da argila sob pressão e temperatura, endurecida em finas lamelas impermeáveis e resistentes aos agentes atmosféricos. Resulta do metamorfismo de baixo grau de rochas sedimentares formadas por deposição de um finíssimo limo (marga), devido à erosão de relevos antigos. A ardósia é uma rocha classificada como macia ou semi-dura. É uma pedra compacta, cor enegrecida chumbo e facilmente transformável. Tende a ficar mais clara a partir da sua extração até ganhar uma pigmentação cinzento-clara, e a tonalidade escura depende dos resíduos carbonosos que começam a oxidar em contacto com o oxigénio, humidade e radiações ultravioletas.¹²

O ciclo começa com a deposição, como a deposição de Cristo, e as testemunhas são Maria e Madalena.

Os discípulos escrevem que na noite de sábado chegou um José de Arimatéia, que também esperava o reino de Deus, para pedir a Pilatos o corpo de Jesus. Pilatos ficou maravilhado ao saber que Jesus já estava morto, e mandou chamar um centurião para verificar se era verdade. Uma vez confirmada a morte, concedeu o corpo a José; e ele, depois de comprar um lençol branco como a neve, baixou o corpo

da cruz, envolveu-o no sudário e colocou-o num túmulo escavado na rocha. O túmulo tinha acabado de ser escavado, era novo. Em seguida, rolou uma pedra contra a porta do sepulcro. Maria e Madalena permaneceram lá, assistindo a tudo.

O corpo branco e marmóreo foi embrulhado num lençol de linho cândido. A pedra clara, lisa e suave do corpo já imortal, foi deitada no chão tornando-se mais uma pedra, imortal também a seu modo.

O corpo foi depois deposto numa cavidade escavada na rocha, no útero etéreo da mãe pedra que acolheu de volta o seu filho, feito da sua própria matéria petrificada. As moléculas do filho reencontraram as moléculas da mãe.

Depois disso, foi colocada uma grande pedra contra a entrada, para garantir a paz, o descanso eterno dos membros e o processo lento e natural da reconciliação das moléculas.

Com o tempo, até a pedra colocada na entrada foi reunida com a mãe e o filho, os sistemas fundiram-se, a energia passou continuamente de um nível para um outro, durante as várias reações e aproximações, para compor uma nova totalidade. Maria e Madalena foram testemunhas, a pedra e rocha foram testemunhas.

O foco está no fato de existirem coisas que não podem tornar-se históricas, que não podem ser descritas porque estão para além do que pode ser dito e não encontram palavras para serem contadas. Agamben revela algo importante, mesmo na esfera individual, ou seja, o arquivo como uma coisa que não podemos ou não sabemos dizer. Algumas coisas não conseguem surgir das palavras.

Este “não-dito” é ativo, e deixa que esta memória gere algumas atitudes, atos de precaução, à distância na história. Na pessoa que vê as coisas acontecer vai gerar-se uma espécie de fenómeno de transmissão, de mediação. A testemunha permanece uma testemunha, independentemente do facto de verbalizar. O arquivo do “não-dito” transmite-se no tempo e pode ser recriado



¹²Michelangelo Buonarroti era um escultor, pintor, arquiteto e poeta italiano. Universalmente conhecido como escultor, neste contexto não podemos não ter em conta a sua atividade e sensibilidade de poeta. Para aprofundamentos, as suas rimas são publicadas no livro Buonarroti, M. Rime. a cargo de Enzo Noè Girardi. Letteratura italiana Einaudi. Bari: Edizioni Laterza

posteriormente.

Assumindo que temos consciência do fato de que nos estamos movendo num imaginário de histórias e contos, os do evangelho neste caso, os quais na forma não estão diferentes dos contos dos irmãos Grimm ou dos mitos e lendas da Grécia antiga, podemos amar o poder do “não-dito” e as suas consequências excepcionais.

Este não-dito de Maria, descrita como uma testemunha silenciosa que não profere uma palavra mas apenas observa, é provavelmente aquele não-dito inevitável que moveu a sensibilidade de Michelangelo o Buonarroti quando projetou e criou a partir da pedra a sua Piedade.

Concebida numa dimensão que está além da realidade natural, para além do espaço, onde a luz deve deslizar sobre a forma suave sem a penetrar, e o ar não pode envolvê-la ou ofuscá-la, o não-dito da dor é imaginado através do coração. O Michelangelo era escultor, mas poeta também.

A pedra faz alusão à morte e a morte comunica com a pedra, desde o início, na tentativa de perceber como a pode recolher e levá-la consigo.

Tenho a impressão de que a morte tem o mesmo efeito de grandes filmes. Procuramos na cidade este pequeno filme de cada vida, a fim de entender o porquê das coisas. Uma imagem elementar da cidade, uma imagem elementar de nós mesmos.

Hoje, estas tristes circunstâncias levam-nos para a estela de Glafkos, que viveu aqui, mais de dois mil anos atrás. Foi hierofante dos mistérios de Elêusis. O epigrama gravado na sua estela diz: “Glafkos mostra os ritos durante nove anos, e após o décimo ele reencontra os imortais”.

Longe de ser um mal, a morte é antes de tudo um bem.

Uma conceção da morte estranha à nossa sociedade.¹³

A morte é o fim e o início. As pedras não conhecem nem nascimento nem morte, as pedras são continuamente, transformam-se, desintegram-se, pulverizam-se, recompõem-se, mas a matéria permanece e é numerável.

É por esta motivação que colocamos pedras sobre os mortos e pelo mesmo motivo não plantamos árvores sobre os mortos.

A árvore é vida e cresce, os ramos bifurcam e crescem, é um aumento contínuo. A árvore é um sistema hierárquico, cada estrutura executa uma função que permite que uma estrutura próxima possa executar sucessivamente uma função adicional.

A árvore implica um movimento irreversível, a partir do rebento vai originar-se o pedúnculo que lenhifica, com o tempo torna-se





um tronco e com base no tronco vão surgindo os ramos. Fica impensável o processo contrário, que a partir dos ramos seja possível passar pelo tronco que perde a lenhina e volta a ser caule e rebento.

A pedra tem sido sempre parada ou sempre em movimento. Não é possível capturar a essência eterna da pedra mas sentimos as suas vibrações e magnetismo.

Inevitavelmente, mesmo a carne acaba por se reunir com a pedra. O orgânico passa ao inorgânico e vice-versa.

Existem os ciclos bio-geo-químicos, onde vida, pedras e elementos trocam as posições mudando de cada vez de forma e nível. Não existe uma hierarquia, trata-se de ciclos contínuos onde cada ponto se repete durante os inumeráveis pontos de viragem, são passagens de energia que se completam mutuamente. São pois ciclos que consistem em reações reversíveis e irreversíveis, mas no fim as peças encaixam-se porque a quantidade de matéria é sempre a mesma, o que muda é a forma, mas o equilíbrio mantém-se auto-alimentando a sua existência.

Como não existe uma hierarquia, os ciclos acabam por ser evasivos. A única possibilidade concedida é a de poder escolher o ponto de partida para começar a seguir o ciclo e em seguida ser transportado no caminho, para depois ser acompanhado

novamente ao ponto que foi escolhido no início, e continuar depois indefinidamente.

Os principais elementos que constituem a matéria orgânica são o carbono, o azoto, o fósforo, o enxofre, e ainda a água, o que implica hidrogénio e oxigénio.

Estes são os elementos que constituem as principais moléculas orgânicas, tais como hidratos de carbono, lípidos, aminoácidos (que compõem as proteínas) e os nucleótidos (moléculas complexas que desempenham um papel chave em trocas de energia e que podem ser combinados para formar moléculas grandes chamadas ácidos nucleicos) e são os ingredientes de todos os seres vivos.

Quando um ser vivo deixa de viver, as suas moléculas continuam a existir, e através de inúmeros processos e reações que ocorrem em todos os níveis da cadeia e em todos os lugares do planeta, eles se tornam parte da matéria inorgânica, que por sua vez, em seguida, passa outra vez a matéria orgânica.

Uma escama de peixe de ardósia é a mesma escama de peixe originada diretamente a partir da derme e constituída por osso dérmico, por vezes revestida com esmalte e dentina.

Quando o peixe morrer as suas escamas irão cair no fundo do mar, alguns microrganismos especializados degradarão a substância da escama. Uma certa quantidade desta se tornará parte do metabolismo deles, a outra parte será rejeitada para o ambiente sob a forma de resíduos ou escórias, já convertida em matéria inorgânica.

Ao longo dos anos, mais resíduos se irão depositar sobre os outros, a consistência será cada vez mais sólida e irá formar a pedra. Os mares irão retirar-se, a superfície de pedra emergirá, alguém virá e irá cavar, irá dar-lhe uma forma, e fará, talvez, uma placa ou uma lápide. De um certo ponto de vista, nós somos pedras e as pedras nós próprios; o ciclo fica imponderável.



Assumir

P A questão está no assumir..
Assumir a presença desta coluna vertebral ou tirá-la completamente.
No assumir.

A questão é que poderias estender esta coluna vertebral até o outro lado da sala, assumir a coluna vertebral, que esteja bem visível ou tirá-la, deixar a estrutura pendurada sem coluna, talvez pendurando os elementos desta espiral pela parte superior.

S Mas como? Se eu estendesse a coluna até o outro lado da sala, parte desta coluna iria ficar vazia, sem a estrutura em espiral..

P Não tens mais em espiral?

S Não, eu recolhi e trabalhei apenas com estas fitas.. Posso tentar esticar a espiral um bocado mais, mas não iria ser suficientemente comprida na mesma.

Esqueleto #1 E também não quero que a espiral fique esticada, iria perder aquela espécie de solidez e de integralidade orgânica que ao mesmo tempo fica tão fragmentária e frágil.

P E os fios? Eu não gosto muito dos fios. Para os fios vale o mesmo discurso. Assumir o não assumir a presença dos fios.

S Mas os fios são precisos, eu quero que estrutura esteja pendurada, deve flutuar no ar.

P O que é esta estrutura?

S Este é o esqueleto de uma baleia.

P Então tens que usar os fios de pesca.

S E é o que eu utilizei.

--

T Quero mexer nesta mesa, quero que esteja mais centrada em relação ao arco, aqui no meio da passagem.

S Mas esta mesa está muito grande, tem uma presença que vai comer todas as outras peças que ficam aqui no chão da sala.

T Mas vou pô-la aqui, um bocado mais central mas não mesmo no meio.

S Assim não pode ser, tens que assumir a presença da mesa ou pô-la onde não interage ou influencia nada, e então assumir a sua ausência. A mesa é tão potente e presente que tem que ser ou assumida completamente e posta mesmo no meio ou deixada no lado da sala onde estava.

--

O meu trabalho está entre duas grandes categorias: o trabalho no museu e o trabalho de campo - e ambos estão em constante diálogo um com o outro. Olhando melhor o trabalho no museu, o museu de história natural é realmente o lugar não criticável de produção da "verdade". Mostra como a sociedade conta a verdade sobre a natureza.

O museu conta a história através de coisas e o mesmo acontece com a exposição realizada na Casa da Imagem, onde os objetos contam uma história, com uma maneira especial de representar. A representação depende do objeto em si e da sua representação.

No âmbito da exposição *The missing tree* (na Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia), Miguel Leal escreveu um texto de acompanhamento que no último parágrafo refere as palavras

Trabalhar num espaço como o da Casa da Imagem, como acontece nesta exposição, incorporando os seus objetos, os seus espaços e, sobretudo, a memória que eles convocam, não poderia ser apenas um exercício arqueológico. Pelo contrário, encontramos aqui uma tentativa de construir um mapa intensivo e por vezes subtil dos cristais de inconsciente que se formam cada vez que os trajetos do real e imaginário se cruzam, cada vez que o imaginário inventa um futuro, como esse futuro que parecia estar à espera de acordar em cada uma daquelas salas, em cada um daqueles objetos.

Sobre a natureza, a forma e a alma da coleção é necessário aprofundar o discurso acerca do elemento individual, da soma e da totalidade que vai representando então um novo nível de unidade, um todo. Um todo que adquire um valor acrescentado que vem não só da soma dos elementos, mas também da sua condição de ser uma nova totalidade, e traz com ela uma nova identidade que está relacionada diretamente com o espírito e a alma do construtor do arquivo. Os elementos de um arquivo são objetos nos quais colocamos uma memória. Através da minha prática artística eu investigo a coleção de objetos que são portadores e acumuladores de tempos finitos, considerando o objeto como uma esponja histórica pessoal.

Paul Ricouer na discussão "Arquivos, documento, rasto", no III volume da obra *Tempo e narrativa* trata da nossa capacidade de narrar, que depende das coisas reais que nós vimos e que combinadas entre elas chegam a um certo nível de ficção.

Há uma lógica por trás do gesto de junção dos elementos reais para construirmos algo que seja coerente mas não real.

Escolhemos os fragmentos do real pela sua capacidade evocativa. Estes são monumentos às credenciais do que tem sido feito para ser lembrado. São documentos que colocamos em arquivos distintos porque cada narrativa é uma maneira ativa e individual para conservar os elementos memoráveis.

A Venere dei Medici



Imagem principal do cartaz da exposição The Missing Tree, na Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, Junho 2017

No âmbito da exposição intitulada *Le cere vive* (trad. *As ceras vivas*”), que teve lugar entre 19 de Setembro e 18 de outubro de 2015 no Palazzo Pitti, em Florença, o fotógrafo Aurelio Amendola defrontou-se com as ceras anatómicas, as que parecem corpos reais e não apenas ficção, as que fizeram a história da medicina dizendo ao mundo como somos feitos por dentro, sob a pele, nos detalhes que nos escapam ou que não podemos ver .

As ceras, obras do escultor Clemente Susini (1754 -1814), de tamanho natural e exemplares de extraordinária precisão e verosimilhança, têm sido manifesto da ciência e estão ainda hoje preservados no museu *La Specola*, secção do Museu de História Natural da Universidade de Florença.

No museu da Specola é ainda possível admirar os seiscentos modelos anatómicos em cera realizados pelo Susini e pela sua escola, e aqueles modelos em cera eram “frutos das observações ao vivo e não apenas uma representação da anatomia humana, mas uma ideia de beleza capaz de ultrapassar o sentido da dor transmitido através do que estávamos a olhar..”, como escreveu Michelangelo Galliani no catálogo edito pelo FMR.

A *Venere dei Medici* é uma estátua de mulher desmontável, onde Susini combina a representação realista da anatomia interna do corpo humano com a procura de uma beleza decadente e protoromântica. Há anos que estou a escrever páginas nas quais anoto factos e acontecimentos importantes da minha vida, impressões, frases,



pensamentos, quer dizer, tudo o que geralmente é escrito nos diários.

Há cerca de dois anos atrás comecei uma coleção de textos e reflexões, a forma dos quais passa da verdadeira narrativa a uma pseudo-poesia, até ganhar uma estrutura cada vez menos clara e definida, que abandona os contextos de referência e os seus campos de existência para acolher simplesmente o que até agora foi a minha forma de verbalizar mais próxima das ideias. Basicamente trata-se de uma tentativa de escapar da lei da estrutura escrita, na medida das possibilidades. Esta coleção de textos a desenvolvem-se numa série de faixas e linhas, palavras e imagens, pensamentos retirados do contexto ou saltos improvisados de um ponto ao outro do mapa, reunidos num escrito chamado *A mulher sem qualidades*, homenagem ao *Homem sem qualidades* de Robert Musil. A coleção de escritos da mulher sem qualidade é uma tentativa não muito dolorosa de fuga da anatomia ordenada e da codificação forçada das ideias.

A mulher sem qualidades é uma mulher de trinta e poucos anos com uma rica bagagem de qualidades humanas. Ele vive com sua condição de intelectual de maneira desconfortável num contexto social que se vai cada vez mais deteriorando sob o perfil ético e cultural. Estamos quase na segunda década deste milénio.

A sua crescente desorientação levou-a a abandonar a sua carreira científica, persuadida que não fosse aquela a forma mais adequada para procurar o significado mais profundo da vida. A mulher sem qualidades não tem intenção de resignar-se a vaguear e vai-se opor a isso através da busca desesperada de algo que valha a pena pelo seu próprio valor intrínseco.

Se é possível levantar dúvidas e preocupações sobre a existência do espírito e da alma, e a volta da fiabilidade das ideias ou crenças, o mesmo não pode acontecer com o corpo, que nos dá todas as garantias que pertencem ao que aparece materialmente aos nossos sentidos. Tendo perdido tantas seguranças, nos agarramo-nos à entidade mais sólida.

Num mundo que muitas vezes habitamos de maneira desorientada e desorientadora, o corpo representa uma entidade incontestável e dá-nos as primeiras, para não dizer as últimas, certezas.

Num mundo que parece instável e em que temos dificuldade para agir através de diretivas seguras, convincentes e partilhadas, é antes de tudo esta certeza corporal que nos dá conhecimento de nós mesmos e da nossa interação com o mundo exterior, com as coisas, os fatos e os outros.

Para evitar generalizações e pontos de vista óbvios, também é importante dizer que, embora seja verdade que sem o corpo material nos não existiríamos, continua a ser impensável viver apenas para o corpo material, ou seja, o corpo pode estar no centro de outras coisas, não só de si mesmo.

**Venere
dei Medici**



A Venere dei Medici é uma jovem mulher representada no último momento da vida, e na sua rendição voluptuosa à morte na sua nudez completa. O tórax e o abdómen podem ser abertos para permitir a decomposição das partes, a fim de simular o ato de praticar a dissecação anatômica, feita por meio do levantamento das camadas ou dos 'pedaços' separáveis para mostrar veias, artérias, órgãos internos.



O efeito alienante que a estátua produz associando o detalhe anatômico, amargo e repulsivo, e uma maleabilidade harmoniosa e sensual, mostra uma escolha científica precisa: a sensibilidade é uma qualidade essencial da matéria; a sensibilidade - com a diversidade das suas manifestações entre as quais há também a sensualidade de Venere, que é concedida pela morte - é o centro da organização física e fisiológica do homem.

A mulher sem qualidades possui um corpo de mulher desestruturada e removível, e tal como a Venere dei Medici, ela é feita de cera.

Mas o corpo tem uma história e não é um suporte imóvel sobre a qual construímos o humano. Não é algo que temos em comum com os animais. Só se consideramos o corpo prescindindo do seu ser vivo, se o consideramos como uma máquina ou um cadáver, poderemos então cortá-lo em órgãos e funções, confrontando-o, classificando-o e atribuindo-lhe uma constante natureza animal, que é basicamente igual em todos os vertebrados.

Esta iria ser uma operação artificialíssima, própria das salas

anatômicas e dos laboratórios.

Existe um todo não reduzível às partes que podem ser nomeadas ou enumeradas, mas às partes que não podem ser determinadas, pelas quais não é possível traçar limites definidos. O todo dá-se sempre junto, o todo dá-se num único ato e não é possível tirar de lá algo sem tirar todo o resto também. Nem o corpo, que não é o nome de uma das partes entre as outras, mas um dos possíveis valores semânticos da totalidade vivente. Talvez o mais ambíguo.

Didi-Huberman refere-se a cera para exprimir o conceito de transformabilidade.

Quando falamos das “artes plásticas”, nós supomos implicitamente, etimologicamente, que as artes visuais não querem essa passividade que a matéria oferece à ação das formas. “Arte plástica” significa em primeiro lugar “plasticidade do material”, que significa que a matéria não resiste à forma - que é dúctil, maleável, pode ser trabalhada à vontade. Em resumo, ela se oferece humildemente à possibilidade de ser aberta, trabalhada, esculpida, colocado em forma.¹⁴

Com um pedaço de cera na mão, a questão antiga ou filosófica do relacionamento entre a forma e a matéria - e mesmo o relacionamento entre o espírito e a matéria - assume uma consistência e uma espécie de calor muito tangível.¹⁵

O corpo é o lugar em que o poder é aplicado: através da imaginação e da representação simbólica que o curvam, o guiam e lhe dão forma.

Em que consiste a plasticidade da cera? A plasticidade, estritamente falando, consiste de qualquer coisa? Quando se lê os textos técnicos de alguém que trabalha com a cera, vai surgindo uma sensação estranha acerca do facto que a cera é definível apenas pelo facto de ser indefinível: cada vez que reconhecemos uma qualidade material na cera, imediatamente vemos também a qualidade material que é exatamente o contrário.

A cera surge, portanto, como um material insensível às contradições das suas qualidades materiais [...].

Esta própria plasticidade consiste, portanto, num paradoxo de consistência, alinhado, é claro, ao facto que a cera - seja líquida, pastosa, sólida ou mesmo quebradiça - permanece cera. Ninguém pode decidir qual é o seu estado “primário” ou principal.¹⁶

O corpo é concebido como um lugar do sentir e do poder aberto à mutabilidade, aberto à convertibilidade.

O “paradoxo da consistência” imposta pela plasticidade da cera pode, portanto, ser entendido como a possibilidade - inevitavelmente perturbadora - de ir e vir entre semelhança e falta de forma. Um ir e vir não mais ligado ao mundo do desenho - o desenho do design - e da idéia, mas às propriedades intrínsecas do material. Quando observamos um pedaço de cera “ao vivo”, somos muito rapidamente forçados a suspeitar de uma espécie de censura no trabalho dentro das hierarquias tradicionais da forma e da matéria.¹⁷

Existe uma afinidade entre o corpo e a cera.

A cera é o material predileto para falar sobre o corpo, porque é o que mais se assemelha ou pode assemelhar-se a carne.

A necessidade do estudo e a curiosidade levaram os homens iluminados a construir modelos desmontáveis do corpo, contentores seguros dos quais é possível colher ou pôr os órgãos para estudá-los e observá-los, ações que seriam impossíveis de fazer com um corpo vivente. Podemos dizer que a necessidade do estudo levou à construção de corpos fragmentários, desprovidos de unidade orgânica, apesar de saber que a unidade orgânica é a característica mais relevante do corpo.

O uso de cera ajuda a manter viva a unidade orgânica e o sentido da totalidade do corpo, onde todas as partes não são individualmente distinguíveis. Na cera todos os pontos coexistem simultaneamente, assim como acontece no corpo. Não é possível estabelecer limites ou construir hierarquias.

A Venere dei Medici, e a mulher sem qualidades são corpos desmontáveis, fragmentados, mas pela natureza do material de que são feitas, conservam a sua unidade orgânica.

Por um lado a Venere transmite através da totalidade do seu corpo deitado e a aparência da carne aquele sentimento de admiração e sensualidade que captura e envolve o espetador, é um corpo vivo, ativo. Por outro lado a mulher sem qualidades, apesar da natureza fragmentária dos seus escritos, os passos incertos, o ar mais ou menos rarefeito, continua a ser um corpo vivo, movendo-se no mundo real, onde sobrevive e existe.

Fragmentação e totalidade são dois elementos imprescindíveis, coexistem, misturam-se e se destacam-se num processo contínuo. Não podemos falar de fragmentação sem considerar a totalidade, eles dão-se a conhecer no mesmo ato.

¹⁷idem, p.47

¹⁴Didi-Hubermann, 1999, p.43 ¹⁵idem, p.43 ¹⁶idem, p.46

Bibliografia

Benjamin, W. (2007). Walter Benjamin's archive. London: Verso Books

Buonarroti, M. Rime. a cargo de Enzo Noè Girardi. Letteratura italiana Einaudi. Bari: Edizioni Laterza

Coles, A. "Critical strategies of fictional address: field work and the natural history museum" - Mark Dion interview. In The optic of Walter Benjamin (Vol. 3). Edited by Coles, A. Black Dog Publishing Limited

Deleuze, G., & Guattari F., (1995). Introdução: Rizoma. in Deleuze, G., & Guattari F. Mil Plâtos (capitalismo e esquizofrenia) (Vol.1). Sao Paulo: Editora 34

Diderot, D. (1751). L'encyclopédie. Tome 5. Paris: Premiere Edition

Didi-Hubermann, G. (1999). The order of material: Plasticities, malaises, survivals. In Documents of contemporary arts: materiality. Edited by Lange-Berndt P., (2015). London: The MIT Press

Foucault, M. (1969). A arqueologia do saber. 7a ed. 2008. Forense Universitária

Foucault, M. (1998). Aesthetic, method, and epistemology. Vol.2. New York: The New Press

<https://it.wikipedia.org/wiki/Ardesia>

Koutsaftis, F. (2000). La pierre triste. Filme, 85', Greece

Leslie, E. "Telescoping the micrscopic object: Benjamin the collector". In The optic of Walter Benjamin (Vol. 3). Edited by Coles, A. Black Dog Publishing Limited

Rajchman, J. (1991). Philosophical Events: Essays of the 80's.1991. Columbia University Press

The Archive, Whitechapel: documents of contemporary art, 2006, edited by Charles Merewether

The Object, Whitechapel: documents of contemporay art, 2014, edited by Anthony Hudek

